

# Figuras estilísticas

(Aplicadas al Griego y al Latín)

## INTRODUCCION

El presente estudio no pretende en modo alguno ser un tratado científico con el que mecánicamente se puedan construir giros literarios ni siquiera detectarlos en las obras. Por lo demás, hoy por hoy, carecemos de bases suficientes para la construcción de un tratado científico y racional de Estilística que se ajuste al rigor que cada vez precisan más los filólogos modernos. En este terreno se juega con la sagacidad y subjetividad del espectador frente a la obra literaria, como catador más o menos sutil de los valores y esencias de una obra. Aun cuando a priori no pueda negarse la consecución en el futuro de una Estilística para la construcción de giros literarios —more mathematico—, esto es algo que está aún lejano, casi utópico para los más escépticos. Los más optimistas en este sentido creen en la aplicación de la electrónica, computadoras <sup>1</sup>, etc., para una exacta y justa canalización del pensamiento. Pero no hay que olvidar el riesgo de estrangulamiento del propio espíritu que rezuma el lenguaje, el hombre, que decía Buffón al definir el estilo.

Cabe pensar en una estilística a posteriori, partiendo del lenguaje de las obras literarias, al modo como se han obtenido las diversas tipologías, o, dicho de otro modo, una gramática, una sintaxis, etc.

---

1. STEPHEN ULLMAENN, *Semántica*. Edic. trad. al español por Ruiz-Werner. Aguilar, Madrid, p. 77.

Un grupo de investigadores norteamericanos que se denominan a sí mismos «psicolingüistas», han aplicado un computador electrónico, con sus previas operaciones matemáticas, en la investigación de un método para «medir el significado» de las palabras.

Pero, repetimos, toda Estilística está inexorablemente abocada a trabajar con elementos y presupuestos en su mayor parte de factura netamente personal y subjetiva. Y «aun cuando hayan libros que se llaman Estilística, el nombre no responde a lo que se debe esperar»<sup>2</sup>.

Nuestro intento se cifra en suministrar a los estudiantes de lenguas clásicas una serie de términos de uso corriente entre los comentaristas en la exposición del análisis de un fragmento literario. En esta especie de recopilación terminológica hemos procurado conjugar términos de la antigua retórica en vigencia actual con otros nuevos que se han ido introduciendo y a los que los filólogos modernos van dando carta de ciudadanía.

Que este estudio no garantiza el detectar las bellezas y los impactos estéticos de una obra literaria, es algo que huelga mencionar, pues ello es patrimonio de la sensibilidad y sutileza personal de captación de cada ser. Esto no significa tampoco un menosprecio a la labor didáctica del profesor, en cuanto a materia de estilística se refiere. Al contrario, creemos que, sin una buena orientación del profesor en la búsqueda de los valores estéticos, difícilmente podrá el alumno penetrar en este campo. Pero, al fin, es su yo personal quien le hará sentir una música variá.

En este estudio el estudiante puede encontrar el nombre en uso de esos recursos, figuras, tropos, etc., de que se valen los comentaristas.

En líneas generales hemos seguido el criterio tradicional de clasificación, ciñéndonos a este orden: 1.—Figuras de dicción. 2.—Figuras de pensamiento. 3.—Tropos. 4.—Recursos de armonía y juego de letras y palabras. 5.—Recursos de índole diversa como procedimiento de estilo. 6.—Fenómenos fonéticos más comunes. 7.—Índice complementario de terminología estilística.

Hemos procurado tomar ejemplos para cada recurso de las obras de los clásicos greco-latinos, sin la exclusión de poder echar mano a veces a ejemplos en castellano. Un punto discutible y, por ende, criticable, será la subjetividad con que están explicados algunos de los términos. Respetamos cualquier disenso y nos unimos al juicio más autorizado. Nuestra mayor satisfacción sería que resultase de utilidad a los estudiantes de las letras clásicas.

---

2. HERNANDEZ VISTA, *Figuras y situaciones de la Eneida*, p. 95.

3. KOSTER, *Métrique Grecque*, p. 33.

## ALITERACION

Consiste esta figura en el empleo de un juego fonético de letras y sonidos, bien para mantener el ánimo del lector, oyente, etc., bajo una sola y determinada impresión, bien para dar mayor expresividad a lo que se describe. Su efecto es, pues, impresivo-expresivo.

El término fue introducido por Pontano en el siglo xv. Esta figura de dicción va unida a los recursos de armonía, tales como onomatopeyas, armonías imitativas, en el plano de la convergencia de figuras. Como procedimiento de arte en el lenguaje ha sido utilizado en la literatura primitiva greco-latina. Se da ya en el verso saturnio, en Hesíodo y Homero. Posteriormente ha sido utilizado por casi todos los escritores, tanto de la época clásica como alejandrina. Quizá dentro de la literatura latina haya alcanzado una mayor importancia. Prosistas y poetas han sabido producir efectos especiales por medio de este recurso, como más adelante veremos.

*Estructura.*

Se basa fundamentalmente en la repetición de consonantes en inicial de palabra en un mínimo de dos palabras contiguas o poco distanciadas. Esto no excluye el efecto e importancia de los sonidos vocálicos que las acompañan, así como la repetición de consonantes (reduplicación) en interior de palabra y que contribuyen a un efecto más plástico. El latín suele emplear indistintamente las consonantes, condicionándolas al efecto que se pretende conseguir: suavidad, delicadeza, etc., con preferencia de la -s-; estridencia, resonancia, ruidos fuertes, etc., con preferencia de las líquidas -l-, r-, y las explosivas -p- t-, etc. Ya Quintiliano llamaba a la «m» —littera mugiens—. El griego muestra tendencia general a las oclusivas π, φ, κ, χ. τ<sup>4</sup>. En realidad, cualquier consonante es apta para formar aliteración, ya que, en último extremo, su elección dependerá del efecto que se quiere conseguir.

Hemos dicho que es norma general que las palabras vayan contiguas o consecutivas, pero esto no obsta para que haya aliteración en un período con palabras algo distanciadas. Existe, además, un caso de alite-

---

4. CARRIERE, *Stylistique Grecque*. Edit. Klincksieck, p. 186.

ración llamada «progresiva»<sup>5</sup>, en razón del número creciente de elementos que la componen en el curso de la frase, como pronto veremos. Importante es no confundir la aliteración con los llamados giros paranomásticos y de construcción etimológica: un giro como «calamitas calamitatum», «vanitas vanitatum» θεός θεῶν, δέσποτα δεσποτᾶν<sup>6</sup>, no constituye necesariamente aliteración, aun cuando la paranomasia quede determinada por más de dos términos, aunque tampoco la excluye, todo dependerá de la concurrencia de efectos, obsérvese: πόνος πόνωνόνον φέρει<sup>7</sup>.

En líneas generales la aliteración precisa de un motivo que, siquiera sea inconscientemente, provoque en el ánimo del escritor su presencia en la frase. Y al decir «inconscientemente» nos referimos a la posibilidad de un efecto cuya fuente es la sola inspiración del poeta o escritor, ajeno, a veces, a las normas académicas del arte. Esto es lo que puede justificar a este recurso en una etapa primitiva, aunque no hay que olvidar la tendencia natural del ser humano a la plasticidad en el lenguaje. Luego, con el tiempo, pasaría a ser uno de tantos recursos estilísticos.

Hemos hablado antes de la función de las consonantes interiores de palabra, así como de la importancia de las vocales; pues bien, en frases como —atque adoleverit aetas— y —et properantis aquae per amoenos ambitus— no cabe duda que la función aliterativa de las vocales tiene su juego musical intencionado. Es lo que los lingüistas llaman «ataque vocálico»<sup>8</sup>.

Respecto a las consonantes, que no siempre ocupan la inicial de palabra, puede decirse que también tienen su efecto aliterativo: el ronco crujido producido por la tempestad: «Fractos remos differat»<sup>9</sup>. Con todo lo poco racional que se nos achaque, ese «desiliunt» puesto por Horacio en «unde loquaces lymphae desiliunt»<sup>10</sup>, nos hace sentir en el espíritu un rítmico cascabeleo del agua al desgranarse en el guijarroso fondo de una corriente cristalina. Su plasticidad es algo así como un buen fondo musical en una buena secuencia cinematográfica.

Veamos algún ejemplo de Virgilio:

«Tityre tu patulae recubans sub tegmine fagi»<sup>11</sup>. Quizá no sea ca-

5. Ibidem.

6. ESQUILO, *Pers.*, 666.

7. SOFOCLES, *Ajax.*, 866.

8. MAROUZEAU, *Quelques aspects de la formation du latin littéraire*, p. 196.

9. HORACIO, *Ep.*, 10, 3.

10. HORACIO, *Carm.*, 3, 13, 15-16.

11. VIRG., *Eg.*, 1, 1.

prichoso el que Virgilio empiece su égloga con un tarareo musical de la flauta. Ese «tityre» resonante, trasunto de un arpegio musical, tras el que viene de todo intento la primera diéresis métrica, es eco de toda una inspiración del vate mantuano. Quizá el mismo vocablo «tityrus», en el que parece ser que se esconde Virgilio, no haya sido cogido al azar. Fijémonos en esta palabra aislada. El efecto aliterativo queda realzado en el verso al combinar en una reduplicación las dentales con la -i- penetrante y aguda. Pero la aliteración tiene un sostenuto en el resto del verso por efecto de la -u- oscura.

Veamos ahora cómo imita el susurro de las abejas que surcando el espacio van a libar las flores:

«Saepe levi somnum suadebit inire susurro»<sup>12</sup>. Repárese en las silbantes iniciales y en las -i- agudas y sutiles. Esta es la llamada aliteración progresiva: primero la -s- aislada de «saepe», luego las dos -s- de «somnum» y «suadebit», respectivamente seguidas.

He aquí otro ejemplo lleno de plasticidad:

«Si canimus silvas, silvae sint consule dignae»<sup>13</sup>. En este verso hay aliteración formada por el continuo repetir de las silbantes -s- y la brillante -i- para imitar el sonido de su delicado cantar acompañado del suave silbido del aire al rozar los árboles de la selva.

Con este mismo criterio de apreciación podríamos analizar los casos en griego, pero nos limitaremos a poner unos ejemplos para su observación:

- a) χόντο χαμαὶ χολάδες<sup>14</sup>
- b) ποίνυμα πάθεια παθεῖν πόροι<sup>15</sup>
- c) τὰς ὁδοὺς ἀγαπᾷ κατασκευάζουσα καὶ κρήνας καὶ κονιάματα καὶ λήρους...<sup>16</sup>

## ENALAGE

Consiste esta figura en trastocar unas partes de la oración por otras, unas categorías por otras, o bien, una concordancia por otra. Así, se comete «enálage» en el empleo de un tiempo por otro en el verbo, un

12. Ibidem, v. 55.

13. VIRG., *Eg.*, 4, 3.

14. HOMERO, *Il.*, 4, 526.

15. SOF., *Elect.*, 210.

16. DEM., *Org. fin.*, 30.

género por otro, verbo por sustantivo, etc. Naturalmente la enálage es uno de tantos recursos de expresión en el lenguaje. Es más frecuente en poesía que en prosa, pues a los motivos generales que la promueven se une la *ανάγκη μέτρου*, sobre todo, en ciertos lugares del verso. Para la interpretación de la enálage habrá que tener en cuenta la época, rasgos generales del estilo o modo de expresarse de una determinada escuela, autor, etc.; así, el desconocimiento de la «consecutio temporum» latina podría presentarnos erróneamente por enálage lo que en realidad es un modo o tipo cristalizado en latín clásico.

Lo mismo cabe decir respecto a las enálages dadas con el género de los nombres. Sabido es que la evolución del género, tanto en griego como en otras lenguas, ha sufrido un trasiego, debido al estamento que lo ha interpretado, concepción animista, vitalista, formalista, etc. Basta para percatarse de ello, comparar una misma palabra dentro de un idioma en diversas épocas, o hacer la comparación en distintas lenguas.

Estilísticamente la enálage debe tener una justificación que se pueda rastrear en los efectos que produce en el plano del espectador. En sí es una violencia formal que ataca a la norma. Su efecto es previsible y múltiple, pero es un recurso más para llamar la atención sobre una idea o concepto que conviene resaltar. Así, una enálage acentual cometida por Demóstenes en el empleo de *μισθωτος* por *μισθωτός*, la explica Ulpiano<sup>17</sup> como un hecho intencional del célebre orador, para que chocando este solecismo a los oyentes, éstos repitiesen con enfado la palabra *μισθωτός* que declaraba a Esquines vendido a Filipo. La hipótesis de Ulpiano no deja de ser brillante, con todo su subjetivismo, en el campo de los efectos de los recursos del lenguaje.

Otras veces su empleo metafórico realza pintorescamente un giro, cargando la idea sobre un determinado concepto, sobre todo cuando se trata de epítetos o adjetivos que conciertan con un sustantivo en vez de hacerlo con el que debiera lógicamente.

Bien es cierto que estas violencias se cometen con bastante frecuencia en el lenguaje conversacional, sin que haya ningún motivo estilístico que las justifiquen, sino la precipitación al hablar, el que la frase se exprese antes de que la mente construya con lógica la oración. La norma general

17. BERGNES DE LAS CASAS, *Gramática griega*. Edic. de 1833, p. 365.

18. VIRG., *En.*, 2, 135.

para detectar enálage, como recurso, debe ser la justificación de un determinado efecto en la frase. Otra cosa son las enálages cometidas por los poetas por *ἀνάγκη μέτρου*.

He aquí unos ejemplos:

Se lee en Cicerón: «Venio in senatum frequens». Aquí hay una enálage toda vez que se emplea el adjetivo «frequens» en lugar del adverbio «frequenter» como se espera lógicamente. Sin embargo, el efecto, aparte del ritmo equilibrado, es acentuar más el interés del sujeto, personalizar más el concepto «frequens».

En Virgilio se da con relativa frecuencia:

«Limosoque lacu per noctem obscurus in ulva». La enálage se da en el adjetivo «obscurus» que debiera concertar con «noctem» y no con el sujeto elíptico de «elitui» con que se inicia el verso siguiente. No obstante, a este pasaje cabe darle otro enfoque de interpretación. Compárense los ejemplos griegos:

«... αὐτὰρ ἔπειτα θοὴν ἀλεγόνετε δαΐτα»<sup>19</sup>.

El adjetivo *θοήν*, usado prolépticamente, está por un adverbio, es decir, «preparad una rápida comida» por «preparad rápidamente una comida».

En *οὐκέτι μοι τῶδε λαμπάδος ἱερὸν ὄμμα*<sup>20</sup> <sup>20</sup>, puede verse enálage en *ἱερόα* que parece más lógico que concierte con *λαμπάδος* que con *ἄμμα*.

## PARONOMASIA

Consiste este recurso en el uso de expresiones que contienen dos o más vocablos de la misma raíz. Naturalmente, los llamados giros etimológicos, tipo *πόλεμον πολεμεῖν*, cumplen perfectamente con la paronomasia, aun cuando no pueda decirse que toda expresión paronomásica implica figura etimológica. Así *μέγας μεγάλων* «calamitas calamitatum, vanitas vanitatum», etc., son expresiones paronomásicas, pero no giros etimológicos. La paronomasia se rastrea abundante ya en Hesíodo: «el alfarero odia al alfarero», como antecedente de fórmula de reciprocidad, y también en Homero. Pertenece, pues, en principio, a una etapa de lenguaje primitivo y plástico, cuando lo concreto en el campo visual del

19. HOMERO, *Od.*, 8, 38.

20. SOF., *Antígona*, 879.

lenguaje predominaba sobre lo abstracto. No cabe duda que entre «el alfarero odia al alfarero» y «los alfareros se odian», es más plástica y concreta la primera expresión.

Pero andando el tiempo, los clásicos vieron en esta figura un bello recurso para intensificar la idea, apto para dar a la frase énfasis y juego literal. La paronomasia la suelen usar todos los autores clásicos, multiplicándose especialmente en la versión de los Setenta y en el Nuevo Testamento, seguramente por influencia semítica. Su acción intensificadora llega a veces a suplantar a los superlativos, tipo «Rey de reyes», «calamidad de calamidades», o sea «la mayor de las calamidades». Los esquemas y sus matices son múltiples, deduciéndose su valor particular en cada caso sólo por el contexto: reciprocidad, intensificación, encarecimiento, etc.

El esquema más corriente es el que relaciona un sustantivo en nominativo con otro en acusativo:

1. ἀνὴρ δ' ἄνδρ' ἔδνουπάλιζεν (*Il.* 4, 472).
2. ποιμένα ποιμήν (*Odís.* 10, 82).
3. πεζοὶ μὲν πεζοὺς (*Il.* 11, 150).
4. ἀμαθῆς τὴν ἀμαθίαν (*PLAT., Apol.,* 22).

Pero también existen otros esquemas, aunque menos frecuentes: μέγας μεγαλωστί (*Il.* 18, 26). A veces se repite en grupos consecutivos: ὄγχνη ἐγ' ὄγχνη γηράσκει, μῆλον δ' ἐπὶ μῆλω, αὐτὰρ ἐπὶ σταφυλῇ σταφυλῇ, σῦχον δ' ἐπὶ συχαί (*Odís.,* 7, 120-121).

En esquema de tres vocablos es menos frecuente πόνος ὄνω ὄνον φέρει (*SoF., Ajax,* 866). ἐξ ἀνδρῶν ἄνδρα καὶ τέκν' ἐκ τέκνων τέκοι (*SoF., Ed. R.,* 1250). Compárese con la aliteración en los efectos de armonía.

## EL EPITETO

El epíteto es un adjetivo en función caracterizadora del sustantivo a que se refiere. Su conexión con el sustantivo se expresa gramaticalmente mediante la concordancia: ὁ εὐρύς ποταμός «el ancho río». El epíteto insiste sobre una nota distintiva, a veces esencial, o al menos la más representativa del sustantivo. Si Homero llama a Aquiles «el rápido» ὥκους, es debido a que la rapidez es la nota más distintiva para la identificación de este personaje. Charles Bally viene a considerar el epíteto como una sinécdoque cualitativa, ya que se fija en una cualidad de entre todas las que tiene una sustancia para representarla.



En la estética del epíteto podemos distinguir dos aspectos, uno formal y otro psicológico o sentimental. En el primer caso, el epíteto viene a ser como esas pinceladas que llenan de colorido el cuadro, impresiona y es como un «destacatto» musical. En su aspecto sentimental, el valor del epíteto queda definido por su densidad y concisión de contenido, por su delimitación psicológica. Podría decirse que el estilo y el valor formal de una obra queda en parte canalizado por el acierto con que su autor emplea los epítetos.

El epíteto puede ser simplemente ornamental o decorativo y descriptivo. En Homero aparecen muchos epítetos que a simple vista se interpretan como puramente decorativos, al menos en bastantes casos, no se ha llegado a relacionar su justificación con ningún hecho objetivo o histórico. Tal es el epíteto *ἀτρώγετος* aplicado al mar. Repárese también en *πολυβοτείρη* en «*ἔγχος μὲν κατέπηξεν ἐπὶ χθονὶ πολυβοτείρη* (II., 6, 213).

El epíteto ornamental apenas tiene en la mayoría de los casos más que un valor formal o de relleno. Puede que en su uso haya intervenido la *ἀνάγκη μέτρου*, la analogía o extensión y no pocas veces la inercia de los clisés tradicionales. El auténtico epíteto es el descriptivo. Su contenido sentimental recorre una prolifera gama de valores estéticos. Desde Homero, derrochador magistral de epítetos, hasta el malabarismo de la técnica helenística, ha sido utilizado, aunque con distinto acierto. Entre los latinos también tiene un puesto relevante el uso del epíteto.

Lógicamente el epíteto ha de tener una motivación, que es lo que lo justifica plenamente. A veces tropezamos en Homero con epítetos que se nos hacen oscuros por falta de datos para detectar su motivación, si no queremos atribuirlos a la *ἀνάγκη μέτρου*.

Sicológicamente, el epíteto nos fija la mente de una forma rápida en la cualidad más interesante de un objeto o de un personaje. Hay epítetos que van unidos binómicamente a través de toda una palabra. Tal es el clásico *ῥοδοδάκτυλος* homérico, siempre unido a *Ἥως* (Odis. 11-1), otras veces aparece *ἡριγένεια* e incluso unidos los dos: *Ἥως δ' ἡριγένεια φάνη ῥοδοδάκτυλος Ἥως* (Odis., 2, 1).

La Aurora «es hija del día y tiene dedos de rosa». Su motivación para la transferencia metafórica no puede ser más plástica: los primeros albos de la mañana acarician y bañan con su tinte arrebolado los primeros baluceos del cosmos aún soñoliento.

En «*σπῆθεσσιν λασίοισι διάνδιχα μερμηρίξεν*» (II. 1-189), la motivación es lógica; la imagen de un pecho peludo es signo de virilidad, de donde

la aplicación a un corazón entero, viril: λάσιον κῆρ. Estamos, pues, ante la sinécdoque cualitativa de que hablaba Bally.

Τρισολυπιονίκαν / ἐπαινέω οἶκον. He aquí un epíteto de Píndaro (*Ol.* 13, 11). Píndaro es maestro, al igual que Homero, en el manejo de los epítetos. Este epíteto compuesto arranca de un hecho histórico; no puede ser, por tanto, puramente ornamental. En efecto, va dirigido a la familia de Jenofonte de Corinto, de la noble familia de los Oligétidas.

El padre de Jenofonte había vencido una vez en los Juegos, como bien apunta Fernández Galiano (*PIND., Olim.*, p. 311) y Jenofonte dos veces, con lo que se completa el motivo de este epíteto: «me propongo elogiar a una familia TRES VECES VICTORIOSA». Compárese la concisión morfológica griega con la perífrasis castellana. ἦ ται τρόσθε σταῖσα βέλος ἐχεπευκῆς ἄμυνεν (*Il.*, 4, 129). Epíteto oscuro ἐχεπευκῆς de sentido discutido, por la ambigüedad de su etimología πεῦκος «punta», «acidez». La etimología no aclara.

θιν' ἐφ' ἄλός πολίης, ὀράων ἐπ' οἶνοπα πόντον (*Il.*, 1-350). El motivo de este epíteto aplicado al mar οἶνοπα es explicable. El poeta tiene ante sí los rojizos colores que el atardecer desparrama por la superficie del mar y lo ha expresado con un epíteto metafórico.

πέφνε κτέατον ἀμίμονα (*PIND., Ol.*, 10, 27). He aquí un epíteto puramente ornamental ἀμίμονα, que sale con frecuencia en Homero y que casi se reduce a la épica. Su prolífero uso lo ha hecho caer en gran parte de los casos en puramente decorativo. Por el uso de los epítetos se puede seguir a veces las huellas de un autor en su estilo. El carácter religioso, mágico a veces del epíteto, llega a constituir un tabú aplicado a las divinidades; se deduce de las distintas fórmulas, clisés y esquemas en que lo usa el mismo Homero.

Este mismo criterio analítico podemos aplicar a los ejemplos latinos. Compárense con los ejemplos griegos los siguientes de Virgilio: «saevus Achilles», en *Ene.* 11, 29, y «Mezentius acer» (*En.* 10, 897). Se observará, a poco que se estudien, que su justificación es lógica y se basa en la caracterización psicológica de los personajes.

En resumen, el epíteto es un recurso más, que en manos de los buenos escritores, constituye un «modus dicendi» de su estilo.

## VARIATIO

Consiste esta figura de construcción en expresar por giros equivalentes, pero diferentes en su forma, dos o más ideas consecutivas que pueden adaptarse al mismo giro.

Naturalmente para que haya «*variatio*» debe existir posibilidad de elección de giros equivalentes constatados por la gramática. Así puede haber «*variatio*» en latín, en el empleo del subjuntivo con «*ut*» y el gerundio regido de «*causa o gratia*» para la expresión de una oración final. En griego puede darse la «*variatio*», por ejemplo, en el empleo consecutivo de «*adjetivo más sustantivo*» y «*sustantivo más genitivo*» para expresar cualidades.

### *Valor estilístico.*

La base del valor estilístico de la «*variatio*» está precisamente en la libertad de elección de giros para expresar una misma idea. Si la lengua no se moviese en esta libertad y profusión, no cabría hablar de estilos, pues los escritores se verían obligados a usar los mismos giros y palabras (la «*variatio*» abarca también a los sinónimos) para la expresión de su pensamiento. Siempre que el sentido de la idea no quede desvirtuado por el cambio de giro, la «*variatio*» se justifica, porque rompe la monotonía de la frase. A veces puede influir la *ἀνάγκη μέτρου*, pero ello no menoscaba el valor estético de la «*variatio*», sobre todo en su disposición simétrica. Referida a los sinónimos la «*variatio*» evita la repetición de la misma palabra para la misma idea. Pero esta «*variatio*» no hay que confundirla con la yuxtaposición de vocablos casi sinónimos que alteran si quiera sea ligeramente la idea. La «*variatio*» de los sinónimos es muy frecuente en los escritores de sabor arcaico como Homero.

He aquí unos ejemplos:

1. «*Vi Superum, saevae memorem Iunonis ob iram*» (VIR., En., 1, 4). Aquí hay «*variatio*» producida por el empleo de dos giros diferentes para expresar la causa, el primero un ablativo sin preposición «*vi*», y el segundo un acusativo con «*ob*» —*ob iram*—. Aquí ha podido concurrir también la necesidad métrica.

2. ὅτι μὲν οὖν ἔλαβε τ'αργύριον καὶ ὡς τοσοῦτόν γε ἔδεήθη δανείσαι, ...μάρτυρας ὁμῶν παρέξομαι. (*Lisias*, 17, 2). La *variatio* se da aquí en la alternancia

del ὅτι y del ὡς para expresar dos completivas dependientes de una misma principal.

3. πόλιν δ' ὤπασεν λαόν τε διαιτῶν (PIND., *Ol.*, 9, 66). Aquí hay variatio en λαόν y διαιτῶν que van regidos de un mismo verbo ὤπασεν el primero como complemento directo y el segundo como oración de infinitivo.

### EUFEMISMO

Se define esta figura como la expresión de una idea de un modo suave y atenuado para evitar la malsonancia y molestia de su franca expresión. Ya Cicerón observaba en *De Officiis*, lib. I, 11, la mitigación de una idea violenta por medio de una expresión suave, cuando comenta que, «aquel que debió llamarse enemigo de guerra», «perduellis» se llamó «huésped», «hostis».

#### *Valor estilístico del eufemismo.*

El eufemismo puede obedecer a distintas motivaciones, dependiendo en ciertos casos de la época, autor y concepciones religiosa. Sustituye en la colisión sinonímica a uno de los términos, bien por su malsonancia, bien para evitar monotonías injustificadas. Muy importante es el uso del eufemismo debido al tabú lingüístico, sobre todo cuando de nombres personales se trata. Ciertas palabras pertenecientes al argot sagrado entre los antiguos, sólo se podían usar con cuentagotas, debido al carácter mágico y prohibitivo que sólo permitía usarlas con parquedad y en determinados sitios. Así debía ocurrir con el sentido primitivo de la palabra ἐνώνημος. Lo mismo ocurre con los espíritus diabólicos «las Furias», que etimológicamente significan «las de buen ánimo», no cabe duda que estamos ante un eufemismo impuesto por el tabú religioso-lingüístico.

He aquí unos ejemplos:

1. Con frecuencia aparece en griego el giro ἐάν τι συμβῆῖ literalmente «si ocurre algo», pero con el sentido claro de «si llega una desgracia».
2. Ἐγὼ μὲν οὖν αἰτούσα τοὺς ὑπὸ χθονός (SOF., *Antig.*, v. 65), la expresión τοὺς ὑπὸ χθονός es un eufemismo, por «muertos».
3. Obsérvese «τοῦ κάτω θεοῦ en ἔστ' ἂν μυχοῦς κίχῳσι τοῦ κάτω θεοῦ», con el significado de «dios infernal» (SOF., *Ayax.*, 571).

## RINGKOMPOSITION

Suele denominarse también este recurso «composición anular», «circular» y «Ritornello». Consiste en una disposición de los puntos fundamentales en la exposición, descripción, etc., tal, que las ideas o elementos en cuestión son simétricos, es decir, homotéticos, more geométrico, hasta el punto que, si consideramos la descripción representada por una línea geométrica y doblamos ésta de modo que los extremos coincidan, la disposición de los elementos, conceptos, etc., en la línea quedarían superpuestos.

He aquí un ejemplo: Tratemos de representar gráficamente este artificio, que se cumple en el canto II de la *Iliada*. Al principio del canto se introduce a «Zeus» en escena, que envía un sueño a Agamenón. Siguen a continuación un consejo de generales, asambleas, de nuevo asamblea, de nuevo consejo de generales y nueva referencia a Zeus. Anotando sería, pues:

A=Referencia a Zeus.

B=Referencia a consejo de generales.

C=Referencia a Asamblea.

D=Nueva referencia a Asamblea.

E=Nueva referencia a consejo de generales.

F=Nueva referencia a Zeus.

Representación gráfica lineal:

A	/	B	/	C	/	D	/	E	/	F
Zeus	/	Consejo	/	Asamblea	/	Asamblea	/	Consejo	/	Zeus

Si doblamos la línea por su mitad tendremos:

A/	/	B	/	/	C	/
F/	/	/	E	/	/	D

Como puede observarse, A se corresponde con F, B con E y C con D. Resulta, pues, un esquema de elementos equidistantes en el desarrollo de la descripción.

Cabe también una representación circular que responda al propio nombre de «composición anular», o sea, en «anillo» o circunferencia, ya

que los elementos vuelven o giran, como los puntos que engendran la circunferencia, para ser tratados en orden inverso a como se iniciaron. Esta técnica, en verdad, no parece ser sino un correlato de la disposición geométrica de los personajes en las artes plásticas, sobre todo en la cerámica arcaica. Como artificio estilístico en Homero ha sido detectado por los estudiosos modernos del estilo homérico, entre los que debemos citar a van Otterlo y a Schadewalt.

El hecho de que se dé con profusión en la épica, principalmente en Homero, nos lleva a pensar que este recurso estilístico, de sabor primitivo, debía tener un gran efecto de captación emocional en el verso recitado. Por otra parte, se presta más a una mente primitiva (la del pueblo), menos preparada para la retención de escenas y más adecuada para lo plástico y concreto. Es por ello, por lo que la composición anular llega a alcanzar largas retahilas de versos. Su valor formal estético es la simetría arquitectónica de los elementos.

Otro ejemplo podemos verlo en la *Odisea*, 19, 392-466.

JOSE ANTONIO MARTINEZ CONESA